

**Valentina Casella, Piera Nicolardi, Vincenzo Ria, Matilde Stella**  
**Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici "D. Adamesteanu", Università del Salento**

***valentina.casella@yahoo.com, pieranicolardi@gmail.com, vinciria@hotmail.it, matildestella90@gmail.com,***

## **Perché comunicare e come farlo nei musei**

Sul significato, il valore e la definizione di patrimonio culturale esistono ampie ed esaustive interpretazioni teoriche che, spesso anche in funzione di monito, puntano ad accrescere la consapevolezza civica del cittadino. In linea generale, la partecipazione diretta al patrimonio culturale, inteso nella sua dimensione tangibile, si concretizza all'interno delle strutture museali, protagoniste attive nella conservazione, creazione e divulgazione della conoscenza. Alla base del processo cognitivo e della fruizione dei beni culturali museali vi sono, infatti, dinamiche comunicative che, grazie al contenuto culturale racchiuso nelle opere e/o reperti esposti, permettono l'assunzione più o meno consapevole di informazioni ed elementi importanti della memoria collettiva, della lettura estetica, sociale e storica del passato.

In modo assai riduttivo, se non intenzionalmente erroneo, si è attribuita nel passato al museo una prevalente funzione conservativa, riducendo lo scopo educativo alla sola esposizione dell'oggetto; al contrario, è ormai acquisizione corrente che il museo debba ricoprire un suo complesso ruolo didattico, educativo, cognitivo e culturale. A tal proposito, non è un caso che i musei siano stati definiti *contact zones*<sup>1</sup>, alludendo alla capacità di porsi come luoghi di incontro, scambio, interpretazione di mondi diversi, storie e culture.

Lo sviluppo degli studi delle scienze umane e sociali ha confermato l'esistenza di dinamiche non univoche nel processo di acquisizione delle conoscenze. Il visitatore, investito del ruolo di recettore di dati, può appartenere a differenti classi di età e di estrazione sociale, e quindi presenta caratteristiche, obiettivi personali, interessi e capacità di acquisizione, identificazione e interpretazione che dipendono da propri schemi cognitivi e dal proprio bagaglio culturale. Chi trasmette le informazioni in funzione di medium, dunque, non può controllare e gestire il tipo e il livello di attitudini del ricevente; pertanto ha il compito di correggere la distonia originata dal passaggio dalla fonte al destinatario, compiendo adeguate scelte d'identificazione del contenuto della comunicazione e degli strumenti attraverso cui farlo.

Le informazioni trasmesse saranno solo una scrematura di ciò che il museo è

<sup>1</sup> CLIFFORD 1997.

effettivamente capace di trasmettere e sarà compito e obiettivo del medesimo stimolare l'interesse dei visitatori nel corso del tempo, coinvolgendoli nell'approfondimento delle tematiche proposte.

Nei tempi passati la stampa, se per un verso ha permesso il superamento dei limiti della trasmissione orale del sapere, per un altro ha ristretto l'accesso alla conoscenza a una fascia specifica di popolazione, ovvero quella alfabetizzata. Oggi il fantasma dell'analfabetismo può dirsi quasi sconfitto e la fruizione delle informazioni è a disposizione dell'intera comunità. Al supporto informativo cartaceo si aggiungono ora anche i vantaggi della rivoluzione tecnologica e digitale. Lo sviluppo della tecnologia e della telematica ha, infatti, favorito la creazione di supporti ottici e sistemi elettronici che hanno potenziato radicalmente le dinamiche cognitive e di apprendimento.

Gli operatori museali, gli strumenti testuali (didascalie, pannelli) ed elettronici (video, *QR-code* e sistemi di prossimità, App per dispositivi *mobile*), insieme ad elementi simbolici (immagini, colori, ecc.) favoriscono quindi l'orientamento spaziale e l'apprendimento del visitatore in un museo.

Nonostante le ricerche sulla comunicazione e l'apprendimento abbiano spinto i centri della cultura a stimolare ogni senso nel processo cognitivo, la dimensione percettiva più sfruttata all'interno dei musei è quella visiva.

Ciò non esclude il ricorso anche alla percezione tattile o uditiva, dimensioni sensoriali sempre più protagoniste nel mondo moderno, utili nel perseguimento di un apprendimento emotivo e mnemonico che punta ad alimentare la fantasia del visitatore.

Per quanto riguarda lo stimolo visivo, quest'ultimo è potenziato e favorito dalla struttura architettonica dell'edificio, dalle opere, dall'allestimento, dai percorsi e dai supporti informativi, in una dimensione in cui l'*esprit du lieu* si configura come elemento portante del sistema cognitivo.

Pannelli informativi, didascalie, guide e postazioni multimediali traducono la conoscenza da tacita ed implicita ad esplicita e riconoscibile, convertendo una conoscenza specialistica in accessibile e collettiva, destinandola così ad un patrimonio comune (Fig. 1).



Fig. 1: Pannelli didattici e postazioni multimediali all'interno della mostra "Non solo l'Oriente".

Il documento sulle linee guida della comunicazione nei musei emanato recentemente dal Ministero dei Beni Culturali<sup>2</sup> punta sull'importanza di questo processo di conversione, in cui acquista grande rilievo la selezione delle opere da esporre, l'individuazione del percorso di visita, la definizione dei criteri espositivi e delle scelte espositive e la progettazione dei testi scritti. Le opere e/o i reperti esposti subiscono un processo di decodifica, in quanto spesso il loro significato non è immediato e sono, oltretutto, decontestualizzati da un punto di vista culturale, spaziale e temporale. La necessità di mediare le informazioni nel modo più adeguato e rendere più comprensibile l'interpretazione del testo, che costituirà da supporto al significato delle opere, ha condotto all'impiego di un linguaggio semplificato, il cosiddetto *plain language* di matrice anglosassone<sup>3</sup>: "...Il "contenuto" inteso come messaggio trasmesso dalla mostra, prevale sui "materiali contenuti", che spesso svolgono il ruolo di semplici "mezzi" per il raggiungimento degli obiettivi comunicativi ricercati"<sup>4</sup>.

Le linee guida del Ministero<sup>5</sup>, a proposito della realizzazione dei supporti informativi, sono molto precise: le prescrizioni spaziano dal corretto posizionamento fisico dei supporti all'interno di un percorso di visita, che deve essere il più possibile accessibile, fino alla formattazione del testo informativo.

Oggi, allo sviluppo delle tecniche comunicative si affianca la partecipazione di un pubblico sempre più maturo ed esigente<sup>6</sup>, che motiva e stimola gli operatori museali alla ricerca di ulteriori strumenti utili a migliorare la fruizione museale.

Così, ad es., per invogliare ad una successiva concreta partecipazione il pubblico che difficilmente entrerebbe nelle sale del museo si è elaborata una rappresentazione virtuale del museo per attirare l'attenzione del potenziale visitatore. In questa dimensione telematica, internet svolge un ruolo di essenziale strumento di diffusione e valorizzazione del messaggio culturale del museo.

Quanto è stato fino ad ora esposto aiuta a comprendere quanti e quali obiettivi bisogna prefiggersi in vista dell'allestimento di una struttura museale che possa soddisfare l'esigenza della conoscenza del patrimonio culturale attraverso l'uso delle diverse forme della comunicazione (percettiva, scritta, digitale, ecc...)<sup>7</sup>.

Spesso la carenza di spazi espositivi adeguati non permette di esibire tutto il materiale raccolto, che viene conservato in deposito all'interno di magazzini. Per ovviare a questa problematica, sempre più spesso si riservano nuovi spazi della struttura museale all'esposizione temporanea dei materiali archiviati, che altrimenti corrono il rischio di essere dimenticati<sup>8</sup>.

**M.S.**

<sup>2</sup> DA MILANO, SCIACCHITANO 2015.

<sup>3</sup> JALLA' 2008, p. 7.

<sup>4</sup> MALAGUGINI 2008, p. 77.

<sup>5</sup> DA MILANO, SCIACCHITANO 2015.

<sup>6</sup> TOMEA, GAVAZZOLI 2003, p. 31.

<sup>7</sup> Una guida completa alla gestione museale è fornita dai criteri standard fissati dal Ministero all'interno dell'Atto d'indirizzo del 2001, nel quale alle indicazioni di carattere legislativo si affiancano importanti istruzioni sui temi della comunicazione e progettazione delle esposizioni: *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*.

<sup>8</sup> MALAGUGINI 2008, p. 63.

## Tra tradizione e innovazione: le mostre temporanee

La mostra temporanea si pone come valida modalità di attrazione del pubblico di un museo, alla luce delle caratteristiche che la contraddistinguono e la differenziano da un allestimento permanente. L'ICOM (*International Council of Museums*) definisce un'esposizione temporanea, o mostra: *"un allestimento di materiali di proprietà o in prestito per un periodo limitato di tempo e normalmente con un tema specifico"*<sup>9</sup>. Andando a ritroso nel tempo, il fenomeno prende origine da un lato dalle cosiddette "esposizioni di belle arti"<sup>10</sup> - a loro volta derivate dall'usanza, consolidate nel XVI sec., di esporre dipinti e oggetti di pregio artistico ai mercati popolari ospitati in piazza per festeggiare solennità religiose - e, dall'altro, dalle grandi "esposizioni industriali"<sup>11</sup> di matrice illuminista e aventi come oggetto l'intento di pubblicizzare i nuovi prodotti dell'industria, che proprio in quel momento cominciava a cogliere i frutti più significativi. Come evidente catalizzatore di cambiamenti, la mostra temporanea trarrà in seguito nuova linfa dai movimenti d'avanguardia e dalle grandi esposizioni internazionali (di arte contemporanea e non) della prima metà del XX secolo, con una vera e propria esplosione negli anni '70 alla quale hanno contribuito in modo determinanti i mezzi di comunicazione.

Concepita e spesso utilizzata dai musei come mezzo di richiamo e promozione per avvicinare diversi *target* di pubblico, la mostra temporanea diventa un avvenimento, con un proprio tempo e luogo, che guarda al passato ma anche all'immediato presente, ponendosi come alternativa e al tempo stesso ancella delle istituzioni museali, nonché come punto privilegiato di osservazione e individuazione di nuovi modi di concepire gli allestimenti, come momento di incontro e scambio tra curatori, curatori e artisti, artisti e altri artisti, tra opere e pubblico, nonché come consolidamento di nuove tendenze riuscendo a restituire, come fosse un'istantanea, interessi e problematiche che attraversano il proprio contesto storico e geografico, portando alla ribalta vecchie e nuove proposte per sottoporle ad una differente lettura critica. Sperimentali, temporanee ed effimere, le mostre affrontano di volta in volta tematiche, geografie e interrogativi diversi, riuscendo così a spostare il cuore della questione dalle ragioni dell' esporre "il meglio di", pratica di tradizione seicentesca sopracitata<sup>12</sup>, alla necessità e alle ragioni del mostrare.

Specchio di una realtà fluttuante e mutevole come quella di oggi, al tempo stesso deve far fronte alla complessità dei temi da raccontare, sperimentandone i più congrui adattamenti al contesto storico di esposizione e al pubblico di riferimento. Cercando di musealizzare il presente, la mostra diventa un progetto in sé stesso e un collaudato strumento di comunicazione, con la presentazione di opere e oggetti di per sé vettori di un messaggio rivolto ad un pubblico variegato ed eterogeneo.

<sup>9</sup> <http://www.icom-italia.org>.

<sup>10</sup> Ricordiamo fra le prime i *Salons de artistes* francesi aperti a Parigi dal 1763, accessibili all'intero pubblico di giovani artisti solo a partire dal 1971, vedi AIMONE, OLMO 1990; MAIOCCHI 2000.

<sup>11</sup> Già nel 1756 e poi nel 1761 la *Society of Arts* a Londra espose nella propria sede macchine e oggetti di uso o di produzione industriale, vedi MARCHETTI 1954.

<sup>12</sup> AIMONE, OLMO 1990; MAIOCCHI 2000.

L'esposizione temporanea non mira solo alla valorizzazione di collezioni sconosciute o alla fruizione di oggetti o gruppi di oggetti posseduti dal museo, ma anche all'approfondimento di temi connessi ad oggetti presi in prestito dal museo medesimo, fornendo i mezzi per interrogare e interpretare il nostro tempo da prospettive di volta in volta diverse ed innovative<sup>13</sup>.

A fronte di intenti tanto impegnativi quanto ambiziosi, la forza di siffatte esposizioni non può che ravvisarsi nella loro stessa "temporaneità", in quanto è proprio la loro non-perdurabilità nel tempo a consentire determinati tipi di interventi e/o allestimenti apparentemente contrastanti con le linee guida delle istituzioni museali. I contenuti, infatti, potranno variare da opere d'arte e beni di valore culturale in genere, a documenti storici cartacei e strumenti scientifici così come, al tempo stesso, ad oggetti di valore inconsistente ma indispensabili ai fini del filone espositivo<sup>14</sup>. L'accostamento di oggetti dal pregio così eterogeneo, utilizzati di volta in volta non solo come opere da mostrare bensì anche come supporto e scenario dell'esposizione stessa, spesso non consente di scorgere con nitidezza un reale confine fra contenuto e contenitore, con il lungimirante scopo di ottenere obiettivi espressivi differenti a seconda dell'interpretazione che si deciderà di affidare agli oggetti stessi, eliminando così le barriere che avevano sempre ristretto gli ambiti di interesse della museografia fino al XX secolo<sup>15</sup>.

Fondamentale in tal senso sarà la figura del curatore della mostra, preposto all'individuazione degli obiettivi concettuali dell'esposizione, e alla selezione dei contenuti di cui sopra, così come del contenitore in cui porre in essere l'allestimento temporaneo che, proprio in virtù di questa sua primaria caratteristica, garantirà paradossalmente una discreta libertà di linguaggio e assetto spesso volutamente provocatorio e dissacrante nei confronti di opere ed oggetti esposti, ma al tempo stesso capace di dar loro voce, e farli dialogare fra loro e con il pubblico, nel considerevole sforzo di riuscire a destare l'interesse di un destinatario ormai abituato ad essere bersagliato da innumerevoli immagini e stimoli visivi.

Durante la fase dell'allestimento il curatore della mostra dovrà pertanto verificarne i parametri dimensionali, le caratteristiche formali e le peculiarità linguistiche; contenerne i costi e le tempistiche e garantirne, al tempo stesso, una discreta "mobilità", concetto questo legato al carattere temporaneo dell'esposizione, che richiede l'uso di materiali e strutture facili da trasportare e da assemblare<sup>16</sup>. Se è vero che gli oggetti raccontano ognuno una propria storia, la libertà di linguaggio della mostra temporanea consentirà di meglio interfacciarsi con essi e con le risposte che di volta in volta forniranno al pubblico a seconda della domanda che esso deciderà di rivolgergli.

Tali caratteristiche consentono di allontanarsi dalla tradizionale staticità tassonomica museale, volta a raccogliere, conservare, ordinare e preservare l'arte, permettendo di accogliere e fare propria una modalità di esposizione e divulgazione nuova, contemporanea e dinamica capace di adattarsi ad una realtà in continua

<sup>13</sup> ROSA 2008.

<sup>14</sup> MALAGUGINI 2008.

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> Ivi, p. 92 ss.

evoluzione. Al tempo stesso, se ben organizzata e strutturata, la mostra avrà l'intrinseca capacità di andare al di là del proprio periodo espositivo, ponendo in essere le basi per una profonda trasformazione ed innovazione delle stesse strutture museali. Nella misura in cui la brevità dell'esposizione potrà consentire di volta in volta la collaborazione fra enti, coinvolti nel prestito temporaneo delle opere, il museo diventerà vitale, dinamico e promotore di iniziative culturali. D'altronde, a riprova dell'estrema importanza ormai assunta dalle esposizioni temporanee, è interessante notare come le nuove strutture museali vengano fin dal principio progettate architettonicamente con ampi spazi riservati proprio a questo genere di eventi: basti pensare al MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo) di Roma<sup>17</sup>.

È, infatti, ormai innegabile come il fenomeno della mostra temporanea, intesa sia come riproposta di un'antica realtà da rivalutare e rileggere sia come specchio e istantanea della società di riferimento (Fig. 2), si trasformi di volta in volta in uno straordinario momento di convergenza, dove la non-perdurabilità nel tempo dell'esposizione riesce a conferire alla stessa valore di esclusività per il pubblico al quale si rivolge. Spetterà poi al curatore della mostra individuare non solo i contenuti da "mostrare", quanto anche e soprattutto gli espedienti contestuali ed espositivi in cui calarli, per coinvolgere maggiormente il pubblico e, possibilmente, per attribuirgli quel valore di imperdibilità e memorabilità che la breve durata della mostra ha lo scopo di perseguire.

V.C.



Fig. 2: Pannello didattico introduttivo alla mostra "Non solo l'Oriente".

<sup>17</sup> BASSO, PERESSUT 2005.



## Esposizioni museali e *Digital Technologies*

Nell'ambito delle esposizioni museali è ormai ampiamente riconosciuto l'apporto delle *Digital Technologies*; strumenti che trovano soprattutto in archeologia un'ampia gamma di applicazioni, che spaziano dal campo della ricerca a quello della tutela, nonché della valorizzazione del patrimonio culturale.

Lo sviluppo tecnologico odierno ha difatti ampliato le capacità d'indagine e divulgazione della disciplina, attraverso vari sistemi che permettono, in alcuni casi, di ricostruire virtualmente non solo oggetti ma anche edifici o veri e propri contesti ormai perduti<sup>18</sup>.

Emblematica in tal senso è ad esempio, l'applicazione delle tecnologie digitali per il restauro virtuale delle gigantesche statue di Buddha di Bamiyan, in Afghanistan, fatte esplodere nel 2001 dai Talebani ma oggi ricostruite digitalmente grazie alle scansioni laser effettuate prima della loro distruzione<sup>19</sup>.

Il progresso tecnologico non solo ha permesso lo sviluppo di nuovi strumenti per l'indagine e la tutela, ma, di pari passo, ha ampliato le capacità di comunicazione dell'archeologia.

In particolare, l'uso della *Computer Graphics* ha reso possibile tradurre il dato archeologico, ottenuto tramite le metodologie d'indagine proprie della disciplina, in una efficace sintesi visiva finalizzata alla divulgazione.

Presso l'antica Hierapolis di Frigia (odierna Pamukkale) in Turchia, ad esempio, nel corso delle ricerche condotte nel sito dalla Missione Archeologica Italiana, tecniche quali il *photo-modelling*, la *digital photogrammetry* e il *laser scanning* sono state combinate con le informazioni immagazzinate nei sistemi GIS<sup>20</sup>, appositamente realizzati dal Laboratorio di Informatica per l'Archeologia del Dipartimento di Beni Culturali dell'Università del Salento<sup>21</sup>, al fine di restaurare virtualmente alcuni edifici e settori della città antica.

I modelli virtuali elaborati in tal modo hanno consentito al grande pubblico una maggiore accessibilità e una più facile comprensione dei dati emersi dal contesto archeologico.

Negli ultimi anni, queste tecnologie sono utilizzate per il loro grande potenziale comunicativo nella realizzazione di percorsi espositivi immersivi e interattivi all'interno delle strutture museali, in modo da coinvolgere maggiormente il visitatore. L'uso delle tecnologie da parte delle istituzioni culturali sta difatti portando allo sviluppo di nuovi modi di esporre gli oggetti, di organizzare i percorsi espositivi e di caratterizzare le esperienze di visita. In tal senso, negli ultimi anni si sta assistendo a un progressivo spostamento dell'attenzione dall'oggetto all'utente, come punto di riferimento per la formazione del significato, con allestimenti che tendono a conferire grande importanza alla narrazione e alla partecipazione attiva del visitatore.

<sup>18</sup> RIA, VAN OPPER DE RUITER 2017, pp. 194-195.

<sup>19</sup> LIMONCELLI 2012, pp. 20-21.

<sup>20</sup> D'ANDRIA 2003; D'ANDRIA, SCARDOZZI, SPANO' 2008.

<sup>21</sup> SEMERARO, PECERE 2007; LIMONCELLI 2012.

Proprio a riguardo dello *storytelling*, si ricorda, ad esempio, la mostra internazionale *"Keys to Rome"* realizzata nel 2014 presso il museo Allard Pierson dell'Università di Amsterdam, per celebrare il Bimillenario Augusteo. La mostra, curata da archeologi, storici, architetti, informatici ed esperti in comunicazione, è stata organizzata nell'ambito di un progetto coordinato dal *Virtual Museum Transnational* che ha coinvolto - contemporaneamente - le sedi espositive di Roma, Alessandria, Sarajevo e Amsterdam, simbolo dei "quattro angoli" dell'Impero romano. In tale occasione, la combinazione all'interno del percorso espositivo di reperti, manufatti restaurati digitalmente o ricostruiti in 3D e ambienti virtuali ha permesso ai visitatori di scoprire la storia e le vite di chi aveva posseduto gli oggetti esposti nella mostra.

Nell'ambito della mostra *"Non solo l'Oriente. Art crimes in the 21st century"* ospitata dal MUSA, Museo Storico Archeologico dell'Università del Salento l'apporto tecnologico è stato invece sfruttato per presentare i danni causati dalla guerra e dal terrorismo al patrimonio culturale di siti archeologici quali Bamyán, Hatra, Mostar, Nimrud, Ninive e Palmyra, mostrando in *loop*, su postazioni video collocate nella sala, immagini dei monumenti prima e dopo le distruzioni perpetrate (Fig. 3).

V.R.



Fig. 3: Vista frontale della mostra. Alle spalle del pannello "Beni culturali e guerra" le postazioni multimediali dedicate ai siti di Palmyra, Ninive e Nimrud.



## ***“Non solo l'Oriente. Art Crimes in the 21st Century”*: allestire per comunicare**

L'allestimento della mostra temporanea “Non solo l'Oriente. Art crimes in the 21st century” realizzato all'interno di una delle sale del MUSA, Museo Storico-Archeologico dell'Università del Salento, è stato concepito con il principale obiettivo di “sensibilizzare” il visitatore nei confronti di un tema estremamente attuale: i crimini contro il patrimonio culturale.

A tale scopo, il museo non è stato utilizzato come mero contenitore della mostra ma come spazio logico nel quale strutturare il percorso espositivo in modo tale da renderlo coerente al progetto di comunicazione<sup>22</sup>.

Gli strumenti utilizzati per presentare i contenuti della mostra hanno tentato di coinvolgere più dimensioni percettive del processo cognitivo messo in atto dal pubblico di una mostra: vista, udito.

I supporti informativi sono stati collocati all'interno della sala in modo da favorire l'accessibilità e agevolare la comprensione dei contenuti<sup>23</sup>.

Tre sono stati i concetti chiave attorno ai quali è stata strutturata la mostra: beni culturali e guerra; beni culturali e terrorismo; beni culturali e traffici illeciti. L'allestimento ha quindi previsto la redazione di 5 pannelli didattici, ciascuno dei quali dedicato ad uno dei temi sopraindicati, ed anche un pannello di introduzione alla mostra e un altro, dal titolo “Tesori ritrovati”, relativo ai reperti esposti nelle vetrine, facenti parte del progetto di allestimento.

I pannelli, posizionati ad una distanza tale da non affaticare la vista dei lettori, erano corredati da testi, scritti in italiano e in inglese, e da immagini. Per fare in modo che il visitatore dedicasse la giusta concentrazione ai contenuti, la strategia comunicativa utilizzata nella redazione dei testi ha tenuto conto dei cosiddetti fattori incentivanti<sup>24</sup>. Per minimizzare lo sforzo del visitatore è stato infatti ridotto il numero di parole per paragrafo e ai testi sono state associate le immagini; inoltre, è stato utilizzato un linguaggio semplice e comprensibile anche ai non specialisti.

Al fine di garantire una buona comunicazione tra il museo e i visitatori, infatti, occorre semplificare il linguaggio, ossia renderlo chiaro, conciso e poco complesso. Per questo motivo i testi dei pannelli didattici realizzati per la mostra hanno perseguito il duplice obiettivo della leggibilità (collegata all'organizzazione del testo all'interno di una cornice spaziale) e dell'accessibilità dei contenuti (intesa come comprensibilità del contenuto espresso, resa possibile dagli interventi redazionali)<sup>25</sup>.

Nel percorso espositivo, accanto alla comunicazione scritta si è impiegata anche quella multimediale utilizzando le otto postazioni video presenti nella sala V del museo. Sei di esse trasmettevano alcune diapositive dedicate ai siti archeologici danneggiati dalla guerra e dal terrorismo, mostrando come erano, e in quale stato si trovano attualmente. L'ordine di presentazione delle località è stato stabilito su base

<sup>22</sup> JALLA 2008.

<sup>23</sup> Sono stati adoperati pannelli in forex, appesi al soffitto mediante sottili cavi di acciaio e postazioni video come visibile nella Fig. 1.

<sup>24</sup> BITGOOD 2000.

<sup>25</sup> DA MILANO, SCIACCHITANO 2015.

geografica da ovest verso est: Mostar (Bosnia-Erzegovina), Palmyra (Siria), Ninive, Nimrud e Hatra (Iraq), Bamyán (Afghanistan).

Le ultime due postazioni, invece, sono state utilizzate per presentare con una sequenza di immagini e testi la legislazione italiana e internazionale in materia di tutela dei beni culturali, e la storia e le attività del Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, particolarmente impegnato contro i traffici illeciti e gli scavi clandestini, di cui purtroppo soprattutto il territorio pugliese ne è troppo spesso oggetto. Il progetto di comunicazione della mostra non ha trascurato questo aspetto ma ha inteso informare e sensibilizzare il visitatore su questo tema. L'allestimento ha quindi previsto l'esposizione di alcuni reperti archeologici da sequestro, recuperati in Puglia dal Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale di Bari.

Ogni oggetto esposto è stato accompagnato da una didascalia (redatta in italiano e in inglese), che lo ha identificato con precisione riportando tutti i dati significativi: la definizione, la provenienza e la datazione<sup>26</sup> (Fig. 4).

I 22 reperti selezionati, tra produzioni ceramiche e metalli, coprivano un arco cronologico molto ampio: dal VI a.C. al IX d.C. L'esposizione dei reperti è stata progettata in modo da attirare l'attenzione e la curiosità del visitatore.



Fig. 4: Alcuni dei materiali da sequestro esposti, corredati da didascalia.



Fig. 5: Il falso di anfora nolana a figure rosse esposto in una delle vetrine.

Tra i reperti in vetrina, infatti, è stato collocato anche un manufatto falso, ossia la riproduzione contraffatta per fini commerciali di un'anfora nolana, realizzata da artigiani locali e sequestrata nell'ambito delle operazioni di recupero dei Carabinieri, che i visitatori avevano il compito di individuare (Fig. 5).

Danneggiare il patrimonio culturale vuol dire anche danneggiare la propria identità. Questo è uno dei messaggi che la mostra ha voluto

<sup>26</sup> L'uso della didascalia, ormai diventato consueto nell'esposizione di reperti, tuttavia è già contemplato nel Regio Decreto 30 gennaio 1913, n. 363, nel Regolamento per l'esecuzione delle leggi sulla tutela del patrimonio culturale 20 giugno 1909, n. 364, e in quello del 23 giugno 1912, n. 688, relativo alle antichità e belle arti, art.5.

trasmettere e, a tale scopo, il percorso espositivo ha previsto anche la proiezione del commovente video realizzato dall'UNESCO Office "The value of the heritage" su un monitor LCD collocato nella sala (Fig. 6).

A corredo del pannello su "Beni culturali e guerra", infine, sono state esposte in una teca alcune carte da gioco realizzate per sensibilizzare alla salvaguardia del patrimonio archeologico l'esercito americano di stanza in Egitto. Le carte recano immagini e descrizioni di siti e beni archeologici e forniscono anche indicazioni per il riconoscimento dei siti affinché non vengano danneggiati (Fig. 7).



Fig. 6: Il video "The value of the heritage" visibile sul monitor LCD.

L'utilizzo combinato di testi, di contenuti multimediali e oggetti di alto contenuto simbolico ha permesso la costruzione di un percorso espositivo in grado di stimolare il visitatore sul piano cognitivo ed emotivo.

Il piano strategico di comunicazione della mostra ha previsto anche una fase di promozione durante la quale gli allievi hanno messo a conoscenza la comunità locale del progetto al quale lavoravano. Per pubblicizzare la mostra si è fatto ricorso sia a media tradizionali (la stampa, la televisione) e a strumenti cartacei (manifesti e locandine), sia ai social network (Facebook, Instagram e Twitter), grazie ai quali è stato possibile avvicinare anche i più giovani.



Fig. 7: Le carte da gioco esposte in una teca all'interno della mostra.

È stato realizzato, infine, ad opera di chi scrive, un breve video di presentazione della mostra non solo con lo scopo di fornire informazioni utili sul dove e quando si sarebbe svolto l'evento, ma soprattutto per accostare il potenziale visitatore ai temi dell'esposizione. Le musiche, le immagini e i testi del filmato sono stati infatti scelti per incuriosire e coinvolgere emotivamente, con lo scopo di trasformare lo spettatore del video in visitatore della mostra<sup>27</sup>.

**P.N.**

---

<sup>27</sup> Il video è ancora visibile sul canale Youtube del MUSA.